

Jacobo **Borges**



Treinta años de creación

SALA
DE **SIDOR**
ARTE

Jacobo **Borges**

**Treinta años de creación
(1960-90)**

Curaduría de la exposición
José María Salvador

Ciudad Guayana, 1º de julio-30 de agosto de 1992

SALA
DE **SIDOR**
ARTE

SALA DE SIDOR ARTE

Directora
Graciela Camacho de Acosta

Secretaria
Carmen Arráez de Mallén

Montaje
Jesús Golindano

Guía de Sala
Juan Defitt

Diseñador gráfico
Antonio Jerez

Gerencia Corporativa de
Relaciones Institucionales SIDOR



Sala de Arte SIDOR
Edificio Aro
Carrera Nekuima
Altavista Norte
Ciudad Guayana
Teléfs.: 61.14.76 / 61.26.34

Presentación

Como marco cultural para conmemorar el trigésimo aniversario de la primera colada de hierro efectuada por la C.V.G. Siderúrgica del Orinoco, C.A., la Sala de Arte SIDOR ha querido organizar una selecta muestra antológica de la producción plástica realizada por el insigne maestro Jacobo Borges durante las últimas tres décadas. Resulta, por cierto, sintomática la coyuntura de celebrar al mismo tiempo treinta años de logros alcanzados en paralelo por un creador venezolano en el terreno artístico y por una empresa básica del Estado en el ámbito industrial. Esta feliz coincidencia temporal resalta, en dos casos ejemplares, los óptimos resultados obtenidos por Venezuela a lo largo de estos tres decenios de vida democrática.

Borges, huelga decirlo, es uno de los artistas nacionales que ha merecido mayor reconocimiento dentro y fuera de nuestras fronteras. La suya es una trayectoria pujante, cargada de éxitos, premios y reconocimientos de toda índole, como lo atestigua la circunstancia de que su obra ha sido apreciada en los museos y centros culturales más prestigiosos del mundo y ha sido elogiosamente comentada por los críticos más exigentes de nuestro país y del extranjero.

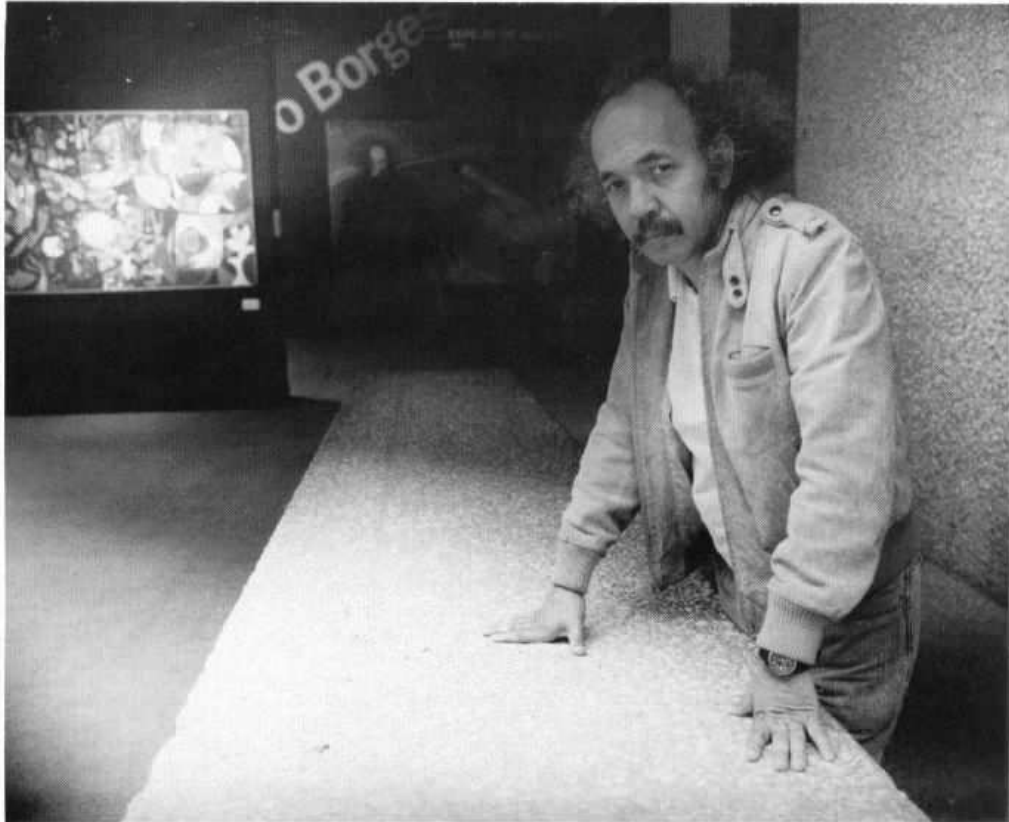
Por lo demás, las obras que han sido escogidas para nuestra exposición forman parte en su mayoría del patrimonio de la Galería de Arte Nacional, del Museo de Bellas Artes y del Centro Cultural Consolidado, mientras que las restantes piezas pertenecen a la colección privada del propio artista. Subraya eso la importancia y significación de esas veintres obras seleccionadas. Todas ellas constituyen momentos culminantes en la carrera artística de Jacobo Borges, por cuanto reflejan las sucesivas modificaciones estilísticas, técnicas y temáticas por las que ha atravesado este artista. Algunos de estos cuadros son

imprescindibles hitos referenciales dentro de la historia de las artes plásticas venezolanas.

Para nosotros es, motivo de legítimo orgullo poder ofrecer en la Sala de Arte SIDOR a la consideración del público guayanés esta magnífica antológica de Jacobo Borges, digno punto central de las celebraciones conmemorativas del trigésimo aniversario de la Primera Colada de SIDOR.

Deseo expresar mi agradecimiento sincero a Luis Miguel La Corte y Rafael Romero, respectivamente Presidente y Director Ejecutivo de la Fundación Galería de Arte Nacional, a María Elena Ramos y Elizabeth Nietzsche, Presidenta y Directora Ejecutiva de la Fundación Museo de Bellas Artes de Caracas, al Dr. José Álvarez Stelling, Presidente de la Fundación Banco Consolidado, y a Rita Salvestrini, Director del Centro Cultural Consolidado, por la generosa colaboración que nos brindaron en este importante proyecto. Agradecimiento especial debo al maestro Jacobo Borges y a su esposa Diana, sin cuya comprensión y apoyo irrestricto no hubiera sido posible culminar con éxito esta ambiciosa empresa.

Graciela Camacho de Acosta
Directora
Sala de Arte SIDOR



Borges en el Museo Rufino Tamayo, México, D.F., 1987

Jacobo Borges Treinta años de creación (1960-90)

José María Salvador

Una obra heterogénea a la medida del hombre

Al analizar la producción plástica de Jacobo Borges, sorprende de entrada su tremenda heterogeneidad de formas, temas, estilos y técnicas. Semejante circunstancia no resulta anómala en la medida en que constituye mero reflejo de una evolución natural a través de búsquedas y hallazgos, influencias, experimentos e intuiciones, planteos primordiales y auto-revivals de propuestas estéticas a lo largo de las diversas etapas de su personal desarrollo creativo: eso nos manifiesta cierta predecible heterogeneidad diacrónica. Lo que, desde tal perspectiva, resulta sorpresivo en Borges es el hecho de que, en un momento puntual de su trayectoria e incluso en una sola obra particular, conviven en extraño conubio temáticas, morfologías, técnicas y estilos del todo disímiles; ello traduce entonces cierta inusual heterogeneidad sincrónica.

No hay en ello nada que ruborice o acompleje en lo más mínimo a Borges. Nuestro artista, por el contrario, asume con desafiante desenfado su polivalencia técnica, morfológica, estilística y temática.¹ A nuestro juicio, se detectan en él cuatro motivaciones fundamentales que podrían explicar semejante polivalencia. Existe, ante todo, su personal concepto del quehacer artístico, del cual fluye una motivación compleja, al propio tiempo estética y existencial: convencido de que el arte es una expresión natural del propio ser y de que, en cuanto tal, debe reflejar los problemas y avatares de la existencia,² Borges no puede impedir que su pintura resulte contaminada por la complejidad, diversidad y plurivalencia que es propia de nuestra vida y del mundo que nos rodea y constituye. Sus pinturas se convierten así en reflejo cabal de las tensiones, conflictos, ambigüedades y contradicciones que conforman al ser humano desde su médula más raigal.

Cuenta, en segundo lugar, una razón psico-social: cada obra pictórica de Borges es fruto expresivo de sus experien-

cias, sensaciones y pensamientos, sus viajes y lecturas, sus encuentros y desencuentros, sus amores y fobias, sus logros o frustraciones, sus anhelos, ansias, angustias.³ Fra, pues, previsible que ese volcánico flujo de vivencias, acciones y pasiones que Borges re-crea y con-fabula en sus lienzos terminase por hacer harto eruptivas las expresiones plásticas en que ellas se transcriben.

En la heterogeneidad del lenguaje formal de Borges subyace además una tercera motivación, que podríamos llamar "arqueológica": como vehículo de inspiración y como medio para concebir sus pinturas, Borges suele utilizar fragmentos documentales e imágenes inconexas que ha ido acumulando a lo largo de los años (fotos, recortes de prensa, fra-

¹ En tal sentido el pintor expresa: "Jamás sentí que yo debía sentirme obligado a expresar una línea, sino que el pintar es un acto no solamente de libertad, sino un acto íntimo. Pero yo he dicho que siempre he sentido necesidad de borrar la huella de la realidad y de confundir la realidad con la imaginación." (Jacobo Borges, en *Jacobo Borges. Itinerario de Viaje 1987/1990* (catálogo), Centro Cultural Consolidado, Caracas, 21 de marzo-12 de mayo de 1991, p. 37).

² "No me preocupa si me contradigo pintando, ya que ello es inherente a la vida. Creo que la conquista de la libertad es fundamental para el intelectual, para el artista. Lo más importante para cada uno es ganar el verdadero espacio interno, el de nuestra vida interior, que es el que nos lleva a crear." (Jacobo Borges, en *Idolem*, p. 50).

³ Por eso afirma el pintor: "Si algo quisiera hacer hoy..., es realizar un trabajo que sea la experiencia, el sentido de la vida de muchos de mis amigos, de la historia y, además, que sea las miradas o experiencias de muchos de nosotros. Pintar un ambiente en que se exprese cómo un pintor durante mucho tiempo no miró, y cómo, a pesar de que batallaba por expresar la realidad, la realidad no se debía aprehender totalmente." (Jacobo Borges, citado en *De La Pesca... al Espejo de aguas, 1956-1986* (catálogo), Museo de Arte Contemporáneo de Caracas, marzo-mayo 1988, p. 72).

ses, sus propios dibujos de diferentes períodos),⁴ que él retoma y combina con franca arbitrariedad, dejándose llevar por la mera intuición o el impulso inconsciente. Una mezcla tan instintiva de materiales tan heteróclitos no puede sino traducirse en un resultado plástico inconexo y deshilvanado.

La heterogeneidad de Borges se cimenta, por último, en la misma refluente evolución de su identidad artística, construida en desgarrada tensión entre frecuentes rejuvenecimientos y constantes auto-citas o regresos a modalidades preteridas. Impelido, en efecto, por un irrefrenable deseo de autorrenovación, Borges busca a veces remozar su lenguaje sobre las cenizas de previos logros, sin excluir de vez en cuando decididas rupturas con sus propuestas previas ya establecidas con éxito.⁵ Por el sendero opuesto, sin embargo, nuestro artista regresa una y otra vez en su producción a formas, estilos y técnicas anteriores, llegando a utilizar en el mismo cuadro varias modalidades expresivas del todo diferentes, e incluso en franca disonancia.⁶

Borges asume sin falsos rubores sus múltiples diferencias y ambigüedades morfológicas, expresivas, temáticas y técnicas, con la misma angustiosa serenidad, con la misma serena angustia con que asume las contradicciones internas de la existencia humana en general y de su propia individualidad en particular. Al fin y al cabo, a nuestro artista le reconforta la idea de que su pluriformidad estilística y formal adquiere medular unidad significativa a través de su preocupación crítica sobre los problemas y valores del ser humano, único y concluyente motivo de su producción pictórica.

Integrada por una selección de obras que abarca el trentenio 1960-90, la presente muestra antológica nos permitirá apreciar a cabalidad la polivalente y dialéctica variedad técnica, estilística, temática y morfológica del trabajo de Jacobo Borges.

Por mor del hombre miserable

Durante la primera década de su carrera artística (1956-65) —tras el invertebrado período de formación en Caracas y París (1945-55)—, Borges desarrolla una obra de marcado signo político-social. Ganado a la idea de convertir su pintura en una abierta tribuna para la denuncia y el enjuiciamiento moral de las injusticias, opresiones y miserias que padecen los sectores menos favorecidos de la sociedad, nuestro artista desarrolló durante ese decenio un estilo rabiosamente expresionista, de monumentalizados personajes monstruosos y grotescos engendros de pesadilla (con frecuencia, esqueletos macabros), de colores violentos y pinceladas agresivas, de trazos espasmódicos y formas desarticuladas, de pigmentos grasos y espesas texturas.

Perfiló así una revulsiva modalidad morfológico-estilística que interpretaba la figura humana con furibundas distorsiones caricaturescas, llegando en ocasiones hasta desgarrar y de-formar sus rasgos anatómicos y fisonómicos en las fronteras de la abstracción gestual. Los gigantescos monstruos paridos por Borges en esa primera etapa campearon por lo general en indefinidos fondos neutros, sin mayor formulación explícita del espacio, con frecuencia en ausencia de escenario o ambiente preciso. En esas obras iniciales se detectan variables influencias de Goya, Ensor y van Gogh, así como fuertes deudas con el grupo Cobra, con de Kooning y con la Nueva Figuración argentina.

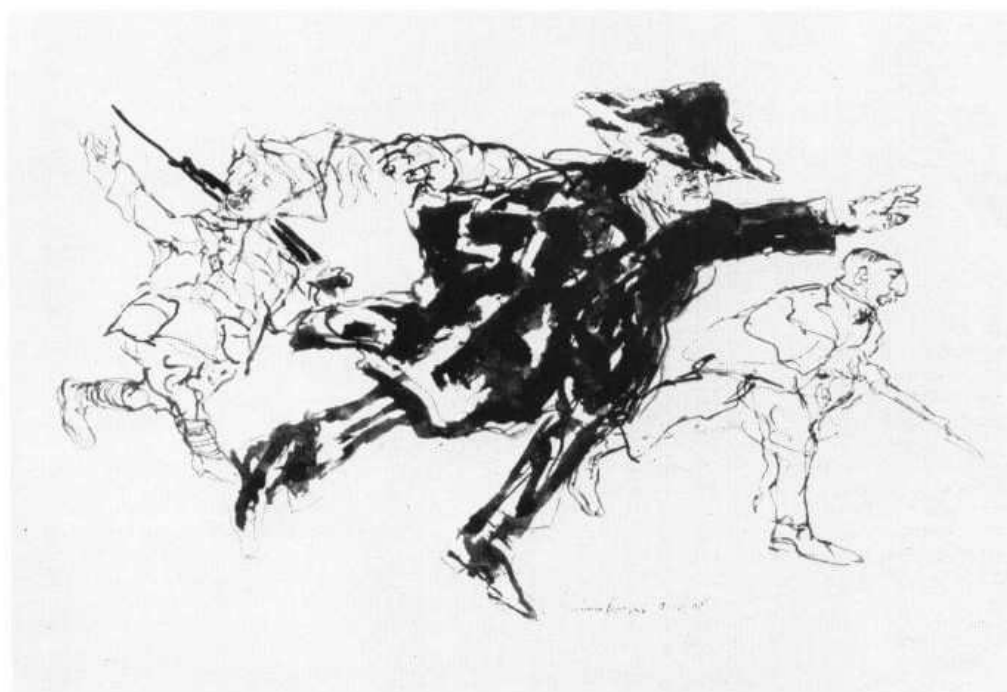
Representativos de este primer estilo borgiano en la presente antológica son *Yo también quiero ver*, *Todos a la fiesta* y *Jugando al Espantapájaros*.

Mercedora del Premio Nacional de Dibujo en 1961, la importante pieza *Yo también quiero ver*, 1960 (Colección Galería de Arte Nacional) añade, sobre el fundante substrato de dibujo a tinta china, escasos elementos de collage: pedazos de periódico en la zona inferior izquierda, y un fragmento de la reproducción fotográfica de un muelle para configurar el cuello de uno de los esqueletos. Esboza aquí el pintor el clásico asunto del inocente injustamente condenado y oprimido por los victoriosos poderes del mal. Bajo la coerción de esqueletos-sayones deletéreos, se desarrolla un oprobioso juicio condenatorio de un inocente indefenso, algo así co-

⁴ Así lo revela el propio artista: "Antes de llegar a una idea, me dejo llevar sin ningún propósito definido y voy acumulando diversos materiales. Dibujos que he hecho en diferentes momentos, futos, recortes de prensa, frases, palabras, los voy reuniendo en una o en varias carpetas. Lo que une o relaciona estos materiales es tan frágil, tan amplio, que cuando vuelvo a revisar las carpetas encuentro nuevas relaciones y los materiales se mudan de sitio, o el tiempo que han estado juntos ahí, encerrados, los separa y ya no encuentro sus relaciones, o un título de la carpeta los obliga a seguir juntos." (Jacobo Borges, en Jacobo Borges, *Itinerario de Viaje* 1987/1990, op. cit., p. 21).

⁵ Apuntando en esa dirección, el artista declara: "Una vez alguien me dijo que la manera como yo pinto es un acto de rebeldía, porque incluso me rebelo contra mí mismo. El rompimiento permanente de mi trabajo. Yo podría producir como un fabricante de cuadros, conseguir una fórmula y producir quinientos cuadros con la misma fórmula, lo podría hacer. Sin embargo, hay algo que se rebela contra eso, contra la idea de producir en serie. No lo puedo hacer. Entre un cuadro y otro se me plantean problemas distintos." (Jacobo Borges, en *Ibidem*, p. 37).

⁶ Ya lo ha declarado el pintor sin ambages: "No soy un pintor que trata de pintar con una fórmula. Yo no trato de ser una marca de fábrica, un logotipo reconocible como un producto comercial. La pintura para mí es una manera de vivir y es un combate que yo tengo con el cuadro y con la vida y, si el cuadro permanece delante de mí, yo estaré combatiendo con él toda la vida." (Jacobo Borges, en *Ibidem*, p. 37).



Jugando al Espantapájaros, 1968
Tinta china sobre papel, 21,8×31,7 cm
Colección Galería de Arte Nacional, Caracas



Yo también quiero ver, 1960
Dibujo y collage sobre cartón piedra, 160,3 x 166,2 cm
Colección Galería de Arte Nacional, Caracas



Todos a la fiesta (Del Canto a la Muerte), 1962
Oleo sobre tela, 160,5×205 cm
Colección Galería de Arte Nacional, Caracas
(foto Maxim, Cortesía Galería de Arte Nacional)



El tiempo que pasa I, 1974
Óleo sobre tela, 120,2×120,5 cm
Colección Galería de Arte Nacional, Caracas

mo una laica conmemoración del tema sacro de Cristo condenado a muerte por Pilatos. En esa tétrica escena, Borges trabaja sus caricaturescos figurantes con nerviosos toques curvilíneos y discontinuos, disparando luego sobre ellos una copiosa lluvia de esgrafiados rectilíneos y paralelos, que en parte desdibujan y velan las figuras previamente asentadas. Ciertos tenues lavados de claras tintas pardas introducen acá y allá leves toques de color asordinado en tan acre negrura.

Modelo típico del lenguaje estilístico-formal de la producción de Borges del período 1956-65 es el lienzo *Todos a la fiesta (Del Canto a la muerte)*, 1963 (Colección Galería de Arte Nacional). A través del huero diálogo de dos colosales calaveras expresivamente distorsionadas (muy en la línea de Ensor), el pintor expresa su acerba denuncia moral de los vicios de los individuos y grupos corrompidos y alienados. Esta tela ilustra bien el estilo acentuadamente expresionista, de aberrante morfología, violento colorido y rabiosa factura abocetada, característico del primer período borgiano. El artista (des-)compone esas desproporcionadas calaveras mediante un conjunto de nerviosos zarpazos de vivos colores disonantes. Establece además francos contrastes entre tonos cálidos y fríos, mientras aplica espesas pastas grasas, extendiéndolas a veces con la espátula y muchas veces a pleno pincel. Todo se reduce a la postre a un magma caótico, a un desorden primordial.

Premuroso apunte de obvio tinte socio-político, *Jugando al espantapájaros*, 1968 (Colección Galería de Arte Nacional) expresa todo su dinamismo compositivo en el predominio absoluto de las oblicuas y los vectores diagonales, así como en la temblorosa discontinuidad e imprecisión de sus trazos constructivos. Fuerte tensión gráfica estatuye el artista entre los personajes armados a ambos lados (reducidos a meras siluetas de líneas delgadas) y el siniestro fantasma central, de excesivo peso visual gracias a la opacidad de sus manchas de negro uniforme.

El Gran Teatro del Mundo

Durante la década del 70 —luego de haber interrumpido durante cerca de cinco años (1966-70) la actividad pictórica, para consagrarse, en enriquecedor contacto con un equipo de fotógrafos, cineastas, escenógrafos, escritores, músicos y diseñadores, a la formidable instalación multimedia *Imagen de Caracas*—, Borges modifica apreciablemente su estilo y su morfología. Introduce entonces en su pintura puntos de vista y conceptos propios del teatro (en especial, una concepción decididamente escenográfica), así como recursos típicos de los medios de comunicación social, sobre todo, de las artes gráficas y la fotografía, que aplica en sus telas mediante impresión serigráfica.

En sus lienzos de esa época aparecen con frecuencia, en

borrosa indefinición, pomposos personajes o grupos en poses formales, recortándose en primer plano ante complejas escenografías de palacios barrocos o habitaciones fastuosas de precisa definición estructural. Cierta ambigüo misterio surge del abierto divorcio entre escenario y personajes, así como de los bruscos hiatos entre los diversos sectores, planos, líneas y colores de la composición, que de algún modo sugieren el desfase-confusión entre distintos momentos y lugares.

La pintura de Borges durante la década del 70 se torna así menos desgarradoramente expresionista, menos agresiva en formas, trazos, cromas y texturas: privilegia, por el contrario, el uso de pigmentos fluidos y transparentes, con colores casi planos, en tenues atmósferas, casi siempre delicadamente apasteladas.

A decir verdad, los signos precursores y no pocos elementos substantivos —aunque embrionarios— de este estilo típico de Borges en los años 70 aparecen ya en muchas de sus obras de 1965, justo el año en que, dirigiendo el equipo de profesionales en *Imagen de Caracas*, abandona la pintura: así se observa, por ejemplo, en cuadros como *La jugadora I*, *La jugadora II*, *La jugadora III* y *Figura en una habitación (Comedor de helados)*.

Esta modalidad estilística ya madura cristaliza en la presente exposición en los acrílicos *El tiempo que pasa I* y *Todo pasa detrás*, y en los dibujos *A la deriva* y *La gran montaña y su tiempo*.

El retórico y teatral lienzo *El tiempo que pasa I*, 1974 (Colección Galería de Arte Nacional) irradia cierta sensación de mágica ambivalencia, gracias a la mezcla de realidad y ficción que supone la extravagante yuxtaposición de situaciones, personajes, escalas, líneas y tintas sin relación aparente. El pintor apunta aquí la impresión de paso del tiempo mediante el recurso de reiterar la imagen del mismo hombre caminando en tres escalas y en tres situaciones espaciales diferentes. Brutales antagonismos se establecen en el registro cromático (los cálidos rojos, amarillos, naranjas o rosados frente a los adustos negro y blanco), en el ámbito gráfico (rectas frente a curvas) y en la dimensión espacial (el aplanamiento de la arquitectura frente al volumen claroscuro de los cuatro personajes).

El trabajo a lápiz y carboncillo *A la deriva*, 5-5-77 (Colección Galería de Arte Nacional) traduce esa preocupación de Borges por mezclar en una sola escena globalizadora diversas vivencias existenciales y variables circunstancias de espacio (aquí o allí, adentro o afuera) y tiempo (pasado, presente, futuro), preocupación que afronta el pintor con aún mayor insistencia a partir de 1975. Eso se expresa en este dibujo en la estrambótica (con-)fusión de las montañas del fondo y un personaje yacente de piernas abiertas, cuyo rugoso



La primera si..., 1981
Oleo sobre tela, 150x100,4 cm
Colección Galería de Arte Nacional, Caracas
(Foto Maxim. Cortesía Galería de Arte Nacional)



La taza pequeña, 1981
Oleo sobre tela, 150x100 cm
Colección Galería de Arte Nacional, Caracas
(foto Maxim. Cortesía Galería de Arte Nacional)

drapeado remeda en sordina el complejo sistema de cerros y cárcavas de la montaña.

La gran montaña y su tiempo, 6-10-77, de la Colección Galería de Arte Nacional, es una de las innumerables versiones dibujísticas mediante las que Borges abordó (en una exposición y un libro con ese mismo título) el tema del contraste entre la vigorosa perdurabilidad de la naturaleza física y la precariedad del ser humano, específicamente del habitante de Caracas.⁷ El pintor ve aquí la montaña a través del reticulado marco de la ventana-persiana que se sobreimpresiona y recorta en negativo sobre ella. Sorprende que nuestro pintor, inveterado maestro de las desfiguraciones, haya interpretado aquí la monumental cordillera caraqueña desde una concepción bastante "realista", entretejiendo los cerros y las escasas construcciones con líneas nerviosas y manchas grises uniformes. El aplanamiento de los tonos resulta aún más palpable en el desolado vacío del valle indefinido.

La impactante tela *Todo pasa detrás*, 1979 (Colección Galería de Arte Nacional) explota con la estridencia de un alarido estentóreo. Con furibundos tachones rojos y largos garabatos negros, el artista destruye con incontinencia una deforme efígie femenina. Tensos conflictos se originan en ese cuadro entre rectilíneas y curvilíneas, entre cromas encendidas y apagadas atmósferas de sombra y sueño, entre zonas de marcado sesgo pictórico y otros segmentos más gráfico-lineales, entre definidos lineamientos morfológicos y caóticas masas informes.

Ceremoniosidades y otras poses

En torno a 1980, Borges se entretiene en los temas de ciertas celebraciones rituales, lujosos vestidos de solemnidad y reuniones familiares, un universo efectista de primocomulgantes, novias y ataviadas muñecas soñadoras, que protagonizan las pinturas y dibujos de la serie *La Comunión*.

El artista interpreta ese artificial mundo de vaporosas damiselas y poses ceremoniosas —un microuniverso matricial, más cercano al reino de la ficción onírica que a la pedestre realidad de carne y hueso— mediante una paleta de tintas cálidas y luminosidades altas, con pigmentos lábiles y transparentes en tenues tonalidades casi siempre apasteladas, que no excluyen frecuentes intrusiones de tintas violentas. A ese grupo de trabajos pertenecen *La primera sí...*, *La comunión o la madrina* y *La taza pequeña*.

En el lienzo *La primera sí...*, 1981 (Colección Galería de Arte Nacional), una novia o primocomulgante de cuerpo entero resplandece en meridianos tonos cálidos sobre un neutro fondo rosado. A su derecha, en tensión no resuelta, se afirma un espeso mantel de profundos azules de Prusia, sobre el que se yergue, en blando mosaico, un arreglo floral que salpica sus eclosiones cromáticas desde la parcela verde-agua

del florero y las muescas azulenco-verdosas de las hojas hasta los marchitos brillos de las flores. Todo es plano en este lienzo, habitado por seres casi inmateriales que, como fuegos fatuos, levitan con su mera silueta sin peso ni volumen en medio de un ambiente gaseoso.

El dibujo al pastel *La comunión o la madrina*, 1981 (Colección Galería de Arte Nacional) manifiesta bien a las claras las extrañas distorsiones —suerte de malformaciones congénitas— que presentan los personajes de la serie de *La Comunión*: una deforme niña de rostro hinchado y pequeñísimos ojos separados anula su doliente humanidad bajo un tupido vestido-velo que se derrama por doquier en caudalosa cascada de gris plateado. Trabajados en volumen claroscuro, con vivos reales de luces y sombras sobre la dominante tonalidad sepia, los pliegues de la abundosa vestimenta-sudario se convierten al final en los verdaderos protagonistas de esta patética composición.

La taza pequeña, 1981 (Colección Galería de Arte Nacional) se encuentra en abierta relación compositiva y conceptual con la serie *La Comunión*: como sucede en muchas obras de dicha serie, también este lienzo tiene como elemento central a un personaje infantil dormido, escorzado en contrapicada, mientras sus ropajes, modulados con vigor, asumen inaudita relevancia. Para acentuar tal vez el clima de patetismo y angustia ante la dramática presencia-ausencia de esta niña simbólicamente prisionera (¿dormida? ¿enferma? ¿muerta?), Borges instaura una emotiva atmósfera de colores sanguinolentos (rojos, anaranjados, sienas rojizos), en medio de la cual surgen, amortiguados, blancos cremosos y grises acerinos. Netos contrapuntos se crean entre las extensas masas de colores modulados y los curvos elementos filiformes (cables) que, a modo de extraños arabescos, se ensortijan a capricho, entretejiendo el campo visual como con una telaraña. Contraste patente mantienen asimismo las zonas profusamente trabajadas del rostro y el ropaje, frente a la plana uniformidad del fondo y de la mesa en el ángulo inferior derecho.

7

"De repente, estaba pintando ese mundo cada vez más encerrado, cada vez más artificial, donde los objetos asumen una vida casi brutal, una vida más viva que el hombre, como si esos objetos lo miraran a uno y sonrieran. Y así fui encerrando todo, pero un día sentí una cosa que siempre había visto y que se me hizo evidente; que, si yo soportaba y el caraqueño soporta esta ciudad, es porque hay algo que lo protege de él mismo, de la violencia que ha habido para destruirnos, y ese algo es el Avila, ese ser vivo que desde que amanece hasta que anochece está cambiando todo el tiempo, constituyendo un espectáculo impresionante, haciendo sentir que las cosas están vivas, que la vida es un desarrollo permanente, un movimiento continuo, y así empecé en los dibujos a volver a abrirse la ventana y la puerta, y ya no sólo miré, viví." (Jacobo Borges, citado De *La Pesca... al Espejo de aguas*, 1956-1986, op. cit., p. 71).

Paisajes, animales y músicos

A partir de 1983, tras su primer viaje a Nueva York, Borges va cambiando paulatinamente su paleta y su técnica, adoptando colores más oscuros, tonalidades más profundas y agrisadas, trazos más espasmódicos y abocetados, pigmentos más espesos y grasos, texturas más grumosas. Cada vez más obsesionado por la idea de la ambigüedad espacial, comienza entonces a reiterar una y otra vez en sus cuadros las connotadas imágenes del espejo, el agua, la puerta o la ventana. Preocupado también por la discontinuidad e incoherencia de los diversos espacios y circunstancias existenciales, nuestro artista desarticula progresivamente sus composiciones yuxtaponiendo elementos topológicos heterogéneos en un flujo de imágenes cada vez más inconexo e irracional.

Esta modalidad estilístico-formal, que alcanza su apogeo en las obras correspondientes al *Itinerario de viaje* (1987-90), tiene su período de gestación en el cuatrienio 1983-86, durante el que nuestro artista ejecuta numerosas interpretaciones de paisajes, animales, "retratos" de personajes, autorretratos, músicos y escenas grupales de la Camerata de Caracas. A esa etapa intermedia o de gestación corresponden las seis obras que analizaremos a continuación.

Alineando mecánicamente a cuatro personajes, como solitarios autómatas, bajo la tupida fronda de un bosque tropical, el pintor esboza *Paisaje con personajes*, 1984 con nerviosos trazos sueltos, que esparce a voleo sobre amplias zonas blandamente acariciadas. Desliza luego toques cálidos en el celaje y por entre la enramada para rescaldar un tanto la terosa grisura de este embrionario paisaje.

La descoyuntada imagen al pastel de *Piano*, 19-8-1984 es un estudio preparatorio para el óleo *Mujer al piano* de 1985. Dicha versión al pastel presenta, de hecho, las mismas distorsiones y gomosas curvaturas que manifiesta la interpretación pictórica definitiva. En esta obra sobre papel, el pintor construye con solidez las formas del piano y de la "cerca" que lo enmarca, desmadejando luego el espacio circundante en un irregular amasijo de garabatos sueltos. Luminosas tonalidades de verde limón, azul turquesa, amarillos y rojos se destacan en fuerte relieve sobre los grises profundos y negros del instrumento musical.

Para aderezar el enrevesado ovillo de ramas, tallos y flores de *Motivo Vegetal*, 1984, el pintor ha urdido una espesa red de trazos serpentinos (las ramas), sobre los que ha hecho estallar las flores, a modo de mortecinos fuegos artificiales de luz-color. La obra trasuda una pesada atmósfera plomiza, apenas entreverada por los lívidos resplandores de las flores y del lejano sol poniente que se adivina tras la fronda.

Significativas diferencias manifiesta el pastel *Estudio para León frente al arroyo*, 15-11-1984, con respecto a la homónima

versión final al óleo, también de 1984. En la pintura definitiva, el felino tiene tras de sí, como pregnanté antagonista, un desnudo femenino, mientras que en el estudio al pastel ese lugar físico y metafórico es ocupado por una extraña forma, semejante a la caja de resonancia de un gran instrumento musical (cello o bajo): tal vez Borges haya hecho aquí, sin darse cuenta, un elocuente desplazamiento semántico desde el cuerpo de mujer hacia ese connotado instrumento de cuerdas. El pintor elabora este dibujo preparatorio con gruesos y desenfadados trazos constructivos y extensas zonas lavadas, produciendo una atmósfera de grises, pardos y oscos verdes, con abundantes zonas de calientes tonos ocre-anaranjados.

En el impactante díptico *Espejo de aguas*, 1986, de la Colección del Museo de Bellas Artes de Caracas, Borges plantea de frente el tema del agua, a la que él considera símbolo de líquido matricial, de seno materno, de espacio fecundante, de espejo autorreflexivo. Para Borges, en efecto, el agua no es sólo sinónimo de espacio pictórico privilegiado, sino vivo espejo en el que se refleja la imagen del yo, al tiempo que se ofrece también como microuniverso íntimo, fecundante y protector, suerte de seno maternal en cuyo líquido puede uno flotar, sumergirse, refugiarse, existir y prosperar.⁸ El carácter de reflejo autoconsciente del agua viene subrayado en este díptico por la presencia masiva del autorretrato (imagen especular del yo) a la vera (¿dentro?) de una piscina. La dimensión genésica del agua como elemento germinal, como líquido amniótico, como seno materno, como fuente de vida, es sugerido en esta obra por la presencia del desnudo femenino (madre fecunda y generadora) flotando en el líquido vital en medio de la cubeta-matriz del estanque.

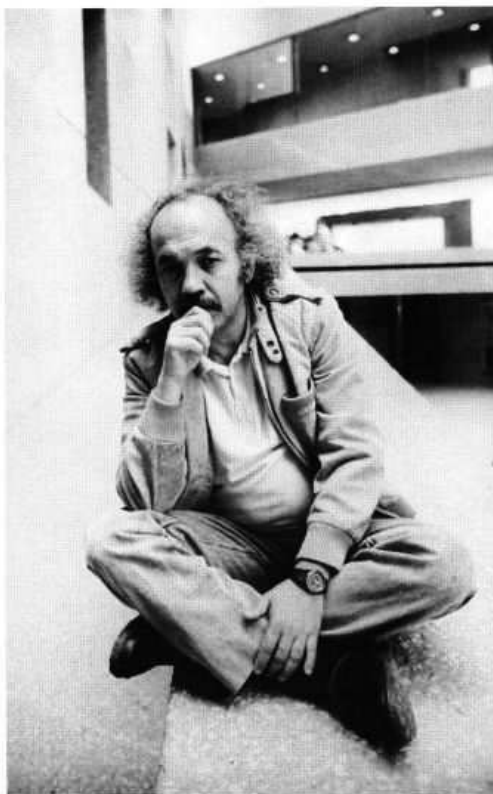
Aunque expresado esta vez bajo un enfoque diferente al del cuadro anterior, el sorprendente *Retrato con tigre*, 1986 reitera el mismo tema simbólicamente polivalente del agua. En este lienzo, un inmenso personaje, (f)hundido en el agua de una piscina rebatida frontalmente sobre el espectador, emerge apenas la cabeza, como para mejor insinuar el surgimiento de la autoconsciencia. A su lado, casi del todo mimetizado con el agua en lo más profundo del estanque, se vislumbra un misterioso tigre o monstruo amenazante con las fauces abiertas, metáfora tal vez de las contenidas fuerzas de los instintos más hondos y secretos.

8

Cfr. Jacobo Borges, en Mercedes García Ocejó, "Jacobo Borges: La pintura: un río de agua en el que me ahogó", *Activa*, Año XII, nº 20, México, 1987, p. 19.



La comunión o la madrina, 1981
Pastel sobre papel, 73,8x58,8 cm
Colección Galería de Arte Nacional, Caracas



Borges en el Museo Rufino Tamayo, México, D.F., 1987

Itinerario de Viaje

Durante el cuatrienio 1987-90, Borges residió por largos períodos alternos en Nueva York, Berlín, Ciudad de México y Caracas, mientras realizaba cortos viajes a Venecia, Buenos Aires, Miami, Holanda, Bélgica y Francia. Las intensas experiencias, encuentros e influencias vividos durante esos largos periplos por el exterior se tradujeron en una producción pictórica que señalaba un nuevo rumbo respecto a lo que el artista había realizado hasta ese momento. Desarrolló entonces una producción específica, englobada dentro de lo que el propio pintor designó como su "Itinerario de viaje".

En esta etapa, la iconografía de Borges se enriqueció con nuevos temas: nadadores, puertas, ventanas, troncos de árbol, vistas de grandes urbes. Su estilo y su lenguaje formal cambiaron también notablemente, hasta alcanzar extrema violencia emotiva: bajo la presión de encontradas influencias foráneas, su paleta se ensombreció, su "dibujo" saltó en mil astillas, sus formas se desmembraron en virulentas explosiones, sus pigmentos se tornaron cada vez más opacos, sus texturas más crasas y grumosas.

En muchas de las obras de este período, el artista se entretiene con frecuencia en superponer capas de pintura que borran en todo o en parte lo previamente pintado, mientras que a veces prefiere decorticar las capas ya fraguadas para hacer aparecer lo plasmado en etapas anteriores.

Por lo demás, subyaciendo bajo tan evidentes mutaciones temáticas, morfológicas, estilísticas y técnicas, las obras de este "Itinerario de Viaje" traducen, en el fondo, un angustioso deseo de Borges por reflexionar sobre la significación del pintar, la ambigüedad del espacio, la simultaneidad de tiempos, la propia identidad en relación con los otros, y el sentido último de la vida.

Inspirado en la puerta de una casa colonial mexicana de un amigo de Borges, *En la apertura*, 1987 (Colección Centro Cultural Consolidado) da origen a la larga serie pictórica borgiana de las puertas, lo cual subraya la importancia de este pequeño cuadro. Comenzado en México y terminado en Berlín, este lienzo insinúa la simultaneidad de tiempos y la ambigüedad de espacios: a la izquierda de la puerta mexicana (extrapolada hasta convertirse en una puerta en el muro de Berlín), el pintor ha representado las vías del ferrocarril berlinés, mientras un misterioso personaje avanza en medio de la siniestra noche hacia la puerta-nada.

Paisaje en desorden, 1987 es un agresivo encuadre de algún ignoto bosque, que el artista ejecutó cubriendo el grueso lienzo con abundantes pastas, en amplios y erráticos trazos informales que riegan por doquier gruesas texturas. Para hacer brotar este improbable paraje, el pintor ha entretejido una maraña de oscuros trazos curvilíneos sobre el intenso fon-

do rojo de la tierra y el blanco-gris claro del cielo. Todo al final es caos y confusión, con salvajes formas innominadas y sucios colores eruptivos.

Sólo un nadador, 1989 retoma una vez más el motivo de la inmersión del individuo en el agua-seno materno. Aquí la vertical figura del "bañista" —que de manera velada alude también a la imagen del Crucificado— afirma su presencia temblorosa bajo los violentos brochazos que difuminan su silueta en un mar de profundos azules.

Todo él incendiado por el vivo rescoldo de tonos anaranjados, rosáceos y amarillos de oro viejo, con moderados toques de azules, lilas, violetas y grises verdosos, el paisaje *En su cabeza*, 1989 se arroja al calor de una atmósfera crepusculina. Se adivina en la lontananza cierta asimilada influencia de van Gogh. Sobre un substrato de leves colores transparentes, nuestro artista ha sedimentado luego en amplios sectores del cuadro pastas de consistentes texturas grumosas.

Y se oyó un eco, 1989 (Colección Centro Cultural Consolidado) manifiesta bien el compulsivo proceso de construcción-destrucción utilizado por Borges en su último período, cuando superpone una y otra vez nuevas capas de pigmentos sobre lo ya pintado, haciendo así desaparecer las imágenes precedentes, o, viceversa, cuando arranca las capas pictóricas superpuestas, buscando hacer aflorar figuras y colores pintados en fechas anteriores. Esta obra recoge de nuevo el tema de la puerta, ya entrevisto en la obra *En la apertura*.

La imagen del tronco podrido de *Comienzo IV. Invierno*, 1990 (Colección Centro Cultural Consolidado) asume cierta connotación espiritual, por cuanto recuerda la precaria relación del hombre con un medio ambiente amenazado de destrucción, y porque, en cuanto organismo muerto que con su putrefacción genera nueva vida, ese madero es también símbolo de la tensión constante entre la vida y la muerte.

Objeto solo. Paisaje final, 1990 constituye un estudio "realista" —casi académico, sobre la base de una interpretación de proporciones exactas y volumen por degradaciones clausurales— de uno de los troncos que Borges recolectó en El Ávila, porque le servían de inspiración para su obra: de hecho, pintó ese fragmento de árbol en algunos de sus cuadros recientes, como *Paisaje final. Tronco I* y *Paisaje final. Tronco II*, ambos de 1990. Ese madero tenía para Borges especial significación, porque le resultaba muy parecido por su forma física a un crucifijo roto que tiempo atrás había encontrado en un cementerio (y que luego representó en el lienzo *Paisaje final. Objetos de la memoria*, 1990). Por tal motivo, no contento con representarlo pictóricamente en algunos lienzos, nuestro artista llegó incluso al extremo de clavar dicho tronco (en su realidad tangible) en el impresionante díp-

tico *Encontrado*, 1990, contraponiéndolo —como referente simétrico o imagen especular— a una imagen pintada de Cristo crucificado.

Las veintitrés obras aquí exhibidas y analizadas constituyen un convincente testimonio de la multiforme variedad estilística, temática, morfológica y técnica desarrollada por Jacobo Borges en estos tres decenios de fecunda creación. Ellas también focalizan a plena luz la polivalente y dialéctica heterogeneidad de que hace gala en su personalidad y en su obra este palpitante artista caraqueño.



Objeto solo. Paisaje final, Caracas, 1990
Óleo sobre tela, 98x80 cm



La Jugadora I, 1965
Oleo sobre tela, 150,3×150,4 cm
Colección Galería de Arte Nacional, Caracas



Estudio para León ante el arroyo, 1984
Pastel sobre papel, 59x74 cm



Retrato con tigre, 1986
Oleo sobre tela, 166×129 cm



Espejo de aguas (diptico), Caracas, 1986
Óleo sobre tela, 167,8x257,8 cm
Colección Museo de Bellas Artes, Caracas



Piano, 1984
Pastel sobre papel, 50x65 cm



Y se oyo un eco, México, 1989
Óleo sobre tela, 68,3x68,3 cm
Colección Centro Cultural Consolidado, Caracas



Sólo un nadador, México, 1989
Óleo sobre tela, 241x119 cm

Jacobo Borges. Pensamientos en la noche

¿Por qué pinto desde hace treinta años el río? ¿Pero es el río que pinto?, ¿o pinto más bien el agua? ¿El agua como un espacio entre el sueño y la realidad, como el otro lado, detrás del espejo?, ¿o es el tiempo que pinto?

(Una madrugada cualquiera de febrero de 1987 en Nueva York)

A Diana que sueña y yo sueño para encontrarnos, que soñamos

Ximena dejó de pintar. Ahora está dormida, son las tres de la mañana y entonces yo comienzo a pintar. Todos duermen, estoy solo. Nueva York es esa ventana, oscuro afuera, un inmenso plano negro de un barco tan grande, como uno quieto, sobre un río negro. Comienzo a mover el taller, al principio lentamente, tratando que no choque. (...) Doblo por una ruta que yo conozco y ahora sí voy muy rápido, pero en silencio para que no se despierten.

No sé si estoy perdido o si he ido muy lejos, pero oigo graznidos, aullidos, respiraciones muy agitadas, formas que no reconozco, parece una selva... Aquí, ¿cómo? Pero a través de los árboles secos creo reconocer unos edificios del Central Park; el taller roza unas piedras que chocan con otras piedras. Ahora sí veo un hombre con una capa española, pero se pierde en la oscuridad. Hacia el centro un hombre y una mujer desnudos caminan con una bicicleta, se alejan por un espacio que dejan los árboles, ¿abandonan este lugar? Los monos saltan ahora cada vez más rápido. Debajo de ellos agua, una sombra, quizás con una canoa, chapotea o rema. El agua va metiéndose en el taller, tengo miedo porque puede cambiarlo todo. Estoy cansado, ahora llueve, camino hacia la ventana para cerrarla, agarro la ventana de hierro y voy a tapar ese hueco negro, pero me detengo, afuera, detrás de las matas de cambur se oye el ruido que hace el agua de la quebrada que se forma cuando llueve. Veo las luciérnagas encendiéndose y apagándose como semáforos enloquecidos. Cierro la ventana, me acuesto, miro el techo de metal lleno de adornos en relieve, parece de principios de siglo. En algunos sitios el techo está carcomido por la oxidación. Oigo los grillos, sé que afuera, detrás del corral, la quebrada estaba llena de Caballitos del Diablo. El insecto me asombra, pero el nombre me asombra más, lo asocio con algo fantástico; cuando estoy aquí dentro de la casa, en la noche, sé que allá atrás en la oscuridad, en el monte, estarán ahora los "caballitos del diablo" en su verdadera forma y ya no serán tan rápidos, caminarán sobre el agua y los seres del agua estarán quietos allá abajo mirando hacia arriba con miedo, y hablarán en voz baja... más abajo en las profundidades está el... espacio?... o simplemente mirando hacia abajo llegamos arriba... Si nada hacia abajo siempre en línea recta, descendiendo sin detenerte, llegarás unos días o me-

ses después al centro de la Tierra, todo estará oscuro, pero ahora una corriente profunda te llevará, un tiempo después observas que la luz penetra el agua, pero el agua es más espesa y, aunque no ves porque el agua es opaca, sientes la luz. El agua está caliente y ahora sabes que nada hacia arriba. Tu cara corta primero el agua, ahora sabes que es agua pantanosa, es un pozo formado por la lluvia de anoche. Entonces me ves, te das cuenta de que estoy ahí parado arriba en uno de los bordes del hueco del pozo con mis pantalones cortos, mis pies con alpargatas, sabes que yo sé que ese pozo es realidad es un ojo para mirar desde las zonas abismales, que tú eres su pupila, por eso mi terror. (...) Delante de mí se eleva una ola oscura, cruzando y ensuciando el paisaje dorado, otra ola estalla detrás de mí, más alta, más oscura, se suceden tan rápidamente que ya no veo sino una inmensa mar azul prusia muy densa.

¿Estoy solo sumergido?

¿O estoy solo pintando?

(Extractos de unas reflexiones escritas en las madrugadas de Nueva York, durante el tiempo que pintaba *Nuevo Mundo*)

Jacobo Borges, 1987

Testimonios de Jacobo Borges

Siendo niño miraba las fiestas de baile en las casas, en la noche, desde afuera. Desde lejos, a través de los mirones pegados a las rejas de las ventanas que veían los invitados bailando al otro lado de la ventana. Allá. Sentía pena por esos mirones, no porque me impedían ver al estar delante de mí, sino porque imaginaba sus caras pegadas a los barrotes de la ventana mirando hacia adentro con su cara de estar afuera, de no poder entrar, de aceptar que están afuera o de no saberlo, que defendían su identidad criticando a los del otro lado que bailaban. Aquí, desde donde los miraba, es decir, desde adentro, aquí estaba la vida. Yo, colocado a cierta distancia, a salvo de sus miradas, las de allá y aquí, imaginaba que yo podía estar en otro lado, en esa zona oscura, no iluminada por la luz de la ventana, que no era ni allá ni aquí, ni afuera ni adentro. Así crecí queriéndome escapar de ser separado, sentirme separado, marginado, atrapado por un mundo que no hice, y que no podía comprender. Por eso, más tarde tomé la decisión de entrar al baile sin ser invitado, para estar adentro, aquí, para descubrir pronto que el baile era un baile marginal y que ese "aquí" era afuera, y que todos los que estábamos ahí, afuera y adentro, estábamos realmente siempre afuera. Entre muros invisibles.

Sí, a mí me interesaba tanto la simultaneidad que terminé viviendo como las pinturas que yo trataba de hacer. Salto de un lado para otro y confundo las cosas. Eso quería pintarlo antes de viajar tanto. Buscaba un personaje del que creía era un mundo contemporáneo; resulta que 30 años después empiezo a vivir lo que había imaginado antes. En el momento en que no me movía visualizaba todo lo que se movía dentro del tiempo del cuadro; en el momento en que me desplazo, lo que adquiere importancia es el propio trabajo. Vivo menos fragmentado en este instante que en los períodos estáticos. Ahora soy más introvertido, más solitario que cuando permanecía solo sin moverme.

Cuando utilizo varias técnicas en el mismo cuadro, es una manera con la pintura de hablar sobre el tiempo; o crear un espacio. Es la pintura misma. Por eso uso la pintura desde un nivel histórico.

Hace un año pinté una puerta en México, pero la terminé en Berlín. Tiempo después regresé y estuve visitando la casa que un amigo estaba restaurando en el centro. La veía sin interés, hasta que, poco a poco, con el ir y venir de puertas me fui dando cuenta de la coincidencia tan grande: había hecho aquella puerta y me encontraba ahora con puertas similares. Forzosamente querían decir algo. Y, pintando las puertas, vi que volvía a cosas ya trabajadas por mí, como el espejo, ese espacio ambiguo adentro-afuera que se puede atravesar tanto de un lado como de otro. Lo que quiero decir en estos cuadros es que

los dos lados son similares, el espacio que se atraviesa no es ni el antes ni el después, ni entrada ni salida.

Después de Berlín supe que una puerta no es una puerta, es un abismo. Y que la reflexión en mi pintura sobre la simultaneidad de los espacios no es sino una reflexión sobre la soledad.

Para mí la pintura es bidimensional. Pero el espacio clásico produce una idea de tridimensionalidad que genera una seducción. La pintura contemporánea eliminó la profundidad y se coloca en el plano. Pero yo juego a la ruptura de la idea del plano y de la profundidad. En el espacio cubista, las cosas se yuxtaponen de abajo hacia arriba, se yuxtaponen. En el Renacimiento es un hueco y en la mayoría de los pintores contemporáneos y en la pintura americana es plana. Yo trato de que se jueguen esos planos sin que sean ninguno, aceptando la idea de bidimensionalidad. Aceptando la idea del plano y produzco rupturas, porque ese vaivén de un lado hacia el otro es la preocupación central de mi trabajo, la creación de ese espacio ambiguo.

La identidad cambia como cambia el cuerpo, lo que nosotros debemos aprender como latinoamericanos es a usar el presente como una cosa viva que se relaciona con el pasado en la medida que lo exige ese presente, y a pensar en el futuro en la medida también en que lo requiere nuestro presente.

Lo que más me interesa lograr en este momento es que el espectador perciba el proceso de destrucción que llevo a cabo en cada uno de mis cuadros, donde voy pintando uno sobre otro, no como algo previsto, sino como una exigencia casi natural de las telas que no sé siquiera a dónde pueda llegar. Estoy buscando cómo tapar cosas con materiales, ir pintando encima y luego ir arrancando para que aparezca lo que está debajo, como los estratos geológicos de un terreno, pero no lo he podido resolver técnicamente. Creo que el significado más fuerte de lo que quiero hacer, y lo que siento, es esa cosa de atravesar de un lado al otro, de que algo se tape y debajo haya algo más. Y quiero lograrlo sin que haya cuento—aunque haya narración—, sino que sea una vivencia como la vivo yo, que se te agolpe todo en un instante.

Biografía de Jacobo Borges

1931

Jacobo Borges nace en Caracas el 28 de noviembre.

1949-51

Estudia en la Escuela de Artes Plásticas y Aplicadas de Caracas. Luego de ser expulsado de la Escuela en 1951 debido a una huelga estudiantil, frecuenta por algún tiempo el Taller Libre de Arte, donde presenta sus primeras obras.

1952-56

Con una beca se instala en París, donde vivirá durante cuatro años. Toma parte en el *Salon de la Jeune Peinture*.

1956

A su regreso a Venezuela presenta sendas exposiciones individuales en la Galería Lauro y el Museo de Bellas Artes de Caracas.

1957

Obtiene una mención honorífica en la Bienal de São Paulo y el Premio José Loreto Arismendi en el *XIX Salón Oficial Anual de Arte Venezolano*.

1958

Participa en la *XXIX Bienal de Venecia*, en la *Feria Mundial de Bruselas*. Participa asimismo en el *Salón Oficial Anual de Arte Venezolano* (al que concurrirá ininterrumpidamente hasta 1965).

1959

Diseña las escenografías para *Hernani* de Victor Hugo, y *Esperando al zurdo* de Clifford Odettes, los vitrales y el vestuario para la pieza teatral *Noche de Reyes*, de León Felipe, y el vestuario para *Calígula* de Albert Camus. Es uno de los cinco artistas que representa a Venezuela en una colectiva en el Palacio de Bellas Artes de México.

1960

Obtiene los Primeros Premios en el *Salón Arturo Michelena* de Valencia y en la muestra *7 pintores venezolanos* en el Museo de Bellas Artes de Curacao.

1961

Gana el Premio Nacional de Dibujo en el *XXII Salón Oficial Anual de Arte Venezolano*. Es incluido en una colectiva de arte venezolano que itenera por Nueva York, Tel-Aviv, Haifa y Jerusalén.

1962

Obtiene los Premios Puebla de Bolívar y Antonio Esteban Frias en el *XXIII Salón Oficial Anual de Arte Venezolano*. Diseña la escenografía, vestuario y programa para el drama *Bochas de Sangre* de Federico García Lorca.

1963

Tercera exposición individual en la Galería G de Caracas. Obtiene el Premio Nacional de Pintura en el *XXIV Salón Oficial Anual de Arte Venezolano*, y el Primer Premio de Dibujo en el *V Salón de Dibujo y Grabado* en la Facultad de Arquitectura de la Universidad Central de Venezuela. Participa en la *VII*



Jacobo Borges en Nueva York.

Bienal de São Paulo. Forma parte de la muestra *22 pintores venezolanos*, que itenera por Uruguay, Chile y Perú.

1964

Es incluido en una muestra colectiva en el Guggenheim Museum de Nueva York, y en la exposición inaugural del Museo de Arte Moderno de Bogotá. Toma parte en la XXXII *Bienal de Venecia*, en la colectiva *Pintura venezolana* presentada en Berlín, en la VI *Exposición de Dibujo y Grabado* en la Facultad de Arquitectura de la Universidad Central de Venezuela y en el XXV *Salón Oficial Anual de Arte Venezolano*. Concorre también a la II *Bienal de Córdoba*, Argentina.

1965

Participa en la VIII *Bienal de São Paulo* y en el XXVI *Salón Oficial Anual de Arte Venezolano*, mientras un trabajo suyo es integrado a la muestra *20 artistas sudamericanos en la II Bienal de Córdoba*, que itenera por el Museo de Bellas Artes de México, la Universidad de California, Oakland, la Federación Americana de Arte, Nueva York y la Unión Panamericana, Washington, D.C. Es incluido en la muestra *Evaluación de la Pintura Latinoamericana*, circulante por el Museo de Bellas Artes de Caracas, Ateneo de Caracas y la Universidad Cornell, Ithaca, New York. En Caracas inaugura una individual en la Galería El Techo de la Ballena y participa en la *Bienal Armando Reverón*. Diseña la escenografía y el vestuario para la pieza teatral *El tintero*, de Carlos Muñoz. Este año abandona la actividad pictórica durante más de un quinquenio, para dedicarse al estudio de los medios de comunicación visual. Comienza entonces a trabajar con un equipo de cineastas, fotógrafos, escenógrafos, escritores, músicos y sonidistas en la película documental *Imagen de Caracas*.

1966

Expone individualmente en la Galería El Círculo de Mérida. Es incluido en la muestra *Diecisiete pintores latinoamericanos de la III Bienal de São Paulo*, itinerante por varios museos y galerías de Estados Unidos y América Latina.

1969

Dirige el film *Mayo 22*, cortometraje en blanco y negro (35 minutos).

1971

Retoma la actividad plástica. Presenta en la Galería Viva México de Caracas una exposición de las series de dibujos *Las novias*, *Los traidores*, *La farsa* y *El Che*.

1972

Expone veinte pinturas recientes en la Galería Estudio Actual de Caracas.

1974

Participa en la colectiva *Nueve pintores venezolanos* en el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas, y en la III *Bienal Latinoamericana de Grabado* en San Juan de Puerto Rico.

1975

Con un equipo de colaboradores organiza en el Parque Central de Caracas la exposición *Visión de Venezuela*, constituida por murales, fotomontajes, audiovisuales y textos. Expone individualmente en la Galería Estudio Actual de Caracas. Participa en la colectiva *Arte venezolano* en La Habana, Cuba.

1976

Presenta dos individuales en Ciudad de México; obra gráfica en la Galería Arvil, y en el Museo de Arte Moderno la retrospectiva *Magia de un realismo crítico* (48 obras de 1962 a 1976): inspirándose en la obra de Borges *Reunión con círculo rojo*, Julio Cortázar escribe un relato que se publica en el catálogo de la retrospectiva. Esta se instala luego en el Museo de Bellas Artes de Caracas.

1977

Expone cuarenta dibujos que integran las series *La gran montaña y su tiempo* y *A la deriva* en la Galería Estudio Actual. Es incluido en las colectivas *Arte actual de Iberoamérica* en el Instituto de Cultura Hispánica de Madrid (con José Luis Cuevas, Alejandro Obregón, Fernando de Szyszlo, Manabú Mabe y Rodolfo Abularach), *Guaraira Repano. La gran montaña* en la Galería de Arte Nacional de Caracas, *Homenaje a la pintura latinoamericana* en el Patronato de la Cultura de El Salvador. Participa también en la *Feria Internacional de Arte de Basilea*, Suiza.

1978

Presenta su individual *Del taller de Jacobo Borges, hoy*, en la Galería de Arte Nacional. Participa en las muestras *Doce artistas venezolanos en la Colección del Museo de Arte Contemporáneo de Caracas*, en la Sala Cadafé de Caracas, *Nueva imagen de Simón Bolívar*, en el Ministerio de Relaciones Exteriores de Venezuela, *La nueva década emergente*, en la Galería Estudio Actual. Con Régulo Pérez, Pedro León Zapata, Claudio Cedeño y Víctor Hugo Irazábal proyecta un mural en honor del nicaragüense Sandino.

1979

Se publica el libro *La montaña y su tiempo*, con dibujos y textos suyos. Diseña los escenarios para *Los ángeles terribles*, pieza teatral de Román Chalbaud. Una obra suya es incluida, junto a la de otros artistas, en el calendario de la editorial Du Mont de Alemania.

1980

Dona cuarenta obras sobre papel al Concejo Municipal del Distrito Federal, Caracas. Es incluido en las muestras *Indagación de la Imagen, 1680-1980*, Galería de Arte Nacional, y *El collage en Venezuela*, Galería Estudio Actual.

1981

Presenta exposiciones individuales en la Galería de Arte Nacional (*Jacobo Borges. La Comunión*) y en la Galería Estudio Actual.

1982

Se publica la monografía *Jacobo Borges*, con texto de la crítica norteamericana Dore Ashton.

1983

Recibe de la Asociación Venezolana de Artistas Plásticos el Premio Armando Reverón (en su primera edición). Exhibe individualmente en la CDS Gallery de Nueva York.

1984

Junto con Roberto Matta y Francisco Toledo, es uno de los tres invitados especiales a la *I Biall Wifredo Lam* en La Habana, Cuba.

1985

Exposición individual en la CDS Gallery de Nueva York. Participa en la muestra *The Neo-Figure. An International Survey*, en la Yares Gallery de Scottsdale, Arizona, así como en colectivas en la Moss Gallery y Harcourt Gallery de San Francisco, California. Gana una beca de la John Simon Guggenheim Foundation de Nueva York. Diseña la escenografía y vestuario de la pieza teatral *Lo que dejó la tempestad*, de César Rengifo, que le hace acreedor al Premio de Escenografía y Vestuario del Concejo Municipal de Caracas.

1986

En colaboración con la Camerata de Caracas presenta en los Espacios Cálidos del Ateneo de Caracas la exposición-performance musical *Jacobo pinta a la Camerata. La Camerata ejecuta para Jacobo*, con varias versiones en dibujo y pintura del conjunto musical actuando en vivo. Expone individualmente en la CDS Gallery de Nueva York.

1987

Invitado por la Deutscher Akademischer Austauschdienst (DAAD), trabaja tres meses en Berlín, al tiempo que una muestra de sus trabajos recientes circula por varias ciudades alemanas. Una de sus obras es incluida en la muestra *The Art of the Fantastic. Latin America, 1927-1987*, organizada en el Indianapolis Museum of Art; en el catálogo de esta exposición el texto sobre Borges es escrito por Carlos Fuentes. Presenta su retrospectiva *De La Pesca... al Espejo de Aguas, 1956-1986* (60 obras), que itenera por el Museo de Monterrey, el Museo Rufino Tamayo de México, la Staatliche Kunsthalle de Berlín, el Museo de Arte Moderno de Bogotá y el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas.

1988

Reside por algunos meses en México. Presenta exhibiciones individuales en la CDS Gallery de Nueva York (*New Paintings*) y en la Galería Arvil de México (*Obra reciente*). Participa como artista invitado en la *XLIII Bienal de Venecia*. Es incluido en la muestra *The Latin American Spirit. Art and Artists in the United States, 1920-1970*, organizada por el Bronx Museum de Nueva York, y circulante por El Paso Museum of Art, San Diego Museum of Art, Instituto de Cultura de

Puerto Rico, San Juan de Puerto Rico, y Center for the Arts, Vero Beach, Florida. Toma parte también en la *Olympiad of Arts* en Seúl, Corea.

1989

Presenta la individual *Berliner Bilder* en la Galerie Eva Poll de Berlín, ciudad en la que venía viviendo en los últimos meses. Exhibe también individualmente en el Fondo Regional de las Artes de Marsella, Francia, y en el Museo de la Universidad Internacional de Florida en Miami (antológica). Participa en las ferias internacionales de arte de Frankfurt, Los Angeles y Madrid.

1990

Abre una individual en la Galería Der Brücke de Buenos Aires, con la que participa poco después en las ferias internacionales de arte de Madrid y Miami.

1991

El Centro Cultural Consolidado de Caracas presenta la exposición *Jacobo Borges. Itinerario de viaje*, con cerca de 50 cuadros realizados en Nueva York, Berlín, México, Francia y Caracas durante el período 1987-90.

1992

Presenta las individuales *Au-delà du miroir. Jacobo Borges, Romantique et Baroque* en la Fundación Vasarely en Aix-en-Provence, Francia, *Jacobo Borges. Pasteles y dibujos* en el Projekt Freies Kunsthhaus, Kunstraum Souterrain, Aquisgrán, Alemania. Exhibe también individualmente en la Galerie Eva Poll de Berlín. Del 1º de julio al 30 de agosto abre una muestra antológica de su obra en la Sala de Arte SIDOR en Ciudad Guayana. Participa en las colectivas *Pintura latinoamericana del siglo XX*, en el Instituto de América de Santa Fe, Granada, España, y *Latin American Artists of the Twentieth Century*, organizada por el Museum of Modern Art de Nueva York, que circulará por Sevilla, el Centre Georges Pompidou de París, el Ludwig Museum de Colonia, Alemania y el Museum of Modern Art de Nueva York.

Lista de obras

- 1 *Yo también quiero ver*, 1960
Dibujo y collage sobre cartón piedra, 160,3×166,2 cm
Colección Galería de Arte Nacional, Caracas
- 2 *Todos a la fiesta (Del Canto a la Muerte)*, 1963
Oleo sobre tela, 160,5×205 cm
Colección Galería de Arte Nacional, Caracas
- 3 *Jugando al Espantapájaros*, 1968
Tinta china sobre papel, 21,8×31,7 cm
Colección Galería de Arte Nacional, Caracas
- 4 *El tiempo que pasa I*, 1974
Oleo sobre tela, 120,2×120,5 cm
Colección Galería de Arte Nacional, Caracas
- 5 *A la deriva*, 5-5-77
Grafito, carboncillo y creyón sobre papel, 50×69,9 cm
Colección Galería de Arte Nacional, Caracas
- 6 *La gran montaña y su tiempo*, 6-10-77
Carboncillo, creyón y grafito sobre papel, 70×100 cm
Colección Galería de Arte Nacional, Caracas
- 7 *Todo pasa detrás*, 1979
Oleo sobre tela, 120,5×120,5 cm
Colección Galería de Arte Nacional, Caracas
- 8 *La primera si...*, 1981
Oleo sobre tela, 150×100,4 cm
Colección Galería de Arte Nacional, Caracas
- 9 *La comunión o la madrina*, 1981
Pastel sobre papel, 73,8×58,8 cm
Colección Galería de Arte Nacional, Caracas
- 10 *La taza pequeña*, 1981
Oleo sobre tela, 150×100 cm
Colección Galería de Arte Nacional, Caracas
- 11 *Paisaje con personajes*, 1-3-84
Pastel sobre papel, 50×70 cm
- 12 *Piano*, 19-08-1984
Pastel sobre papel, 50×65 cm
- 13 *Estudio para León frente al arroyo*, 15-11-1984
Pastel sobre papel, 59×74 cm
- 14 *Motivo vegetal*, 1984
Pastel sobre papel, 50×70 cm
- 15 *Espejo de aguas* (díptico), Caracas, 1986
Oleo sobre tela, 167,8×257,8 cm
Colección Museo de Bellas Artes, Caracas
- 16 *Retrato con tigre*, 1986
Oleo sobre tela, 166×129 cm
- 17 *En la apertura*, Nueva York, 1987
Oleo sobre tela, 67,5×67,5 cm
Colección Centro Cultural Consolidado, Caracas
- 18 *Paisaje en desorden*, Nueva York, 1987
Oleo sobre tela, 63,5×78,5 cm
- 19 *Sólo un nadador*, México, 1989
Oleo sobre tela, 241×119 cm
- 20 *En su cabeza*, Nueva York, 1989
Oleo sobre tela, 134,5×119,5 cm
- 21 *Y se oyó un eco*, México, 1989
Oleo sobre tela, 68,3×68,3 cm
Colección Centro Cultural Consolidado, Caracas
- 22 *Objeto solo. Paisaje final*, Caracas, 1990
Oleo sobre tela, 98×80 cm
- 23 *Comienzo IV. Invierno*, Caracas, 1990
Oleo sobre tela, 90×240 cm
Colección Centro Cultural Consolidado, Caracas
- 24 *Mural Proyecto CVG*, 1956
Técnica mixta sobre papel tela, cartón,
183×469,8 cm

Exposición y Catálogo
producidos por



Diseño gráfico
José María Salvador

Fotografías
Enrique Bostelmann; Archivo Jacobo
Borges; Petre Maxim; Archivo
Galería de Arte Nacional (CINAP)

Fotocomposición
Vidal, srl

Impresión
Cromotip

Edición
1.000 ejemplares

ISBN 980-07-1009-4

**SALA
DE SIDOR
ARTE**

Exposición 4/1992

Diseño museográfico
Graciela Camacho de Acosta

Montaje
Jesús Golindano
Juan Defitt

Imagen gráfica
Antonio Jerez